VISIT…

LANZAROTE

Caliente.com

método de

contrabaixo

Harmonia para Contrabaixo

Ivan Barasnevicius

PARTE 1

campo harmônico

notas evitadas

funções harmônicas

cadências

movimentos harmônicos

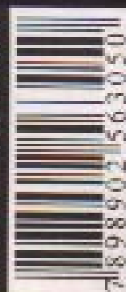
cromatismo

dominante secundário

dominante substituto

escalas simétricas

e muito mais





cover baixo

COLEÇÃO TOQUE DE MESTRE by moog

método de contrabaixo

Harmonia para contrabaixo

Ivan Barasnevicius

PARTE 1

campo harmônico
notas evitadas
funções harmônicas
cadências
movimentos harmônicos
cromatismo
dominante secundário
dominante substituto
escalas simétricas
e muito mais

COLEÇÃO TOQUE DE MESTRE



www.editorahmp.com.br

Autor
Ivan Barasnevicius

Fotografia
Carlos Cecconello

Coordenação
André Martins (www.andremartins.com.br)

Arte
Editora HMP

Diagramação
Gustavo Peron

Impresso pelo processo direct-to-plate por Prol Editora Gráfica Ltda.

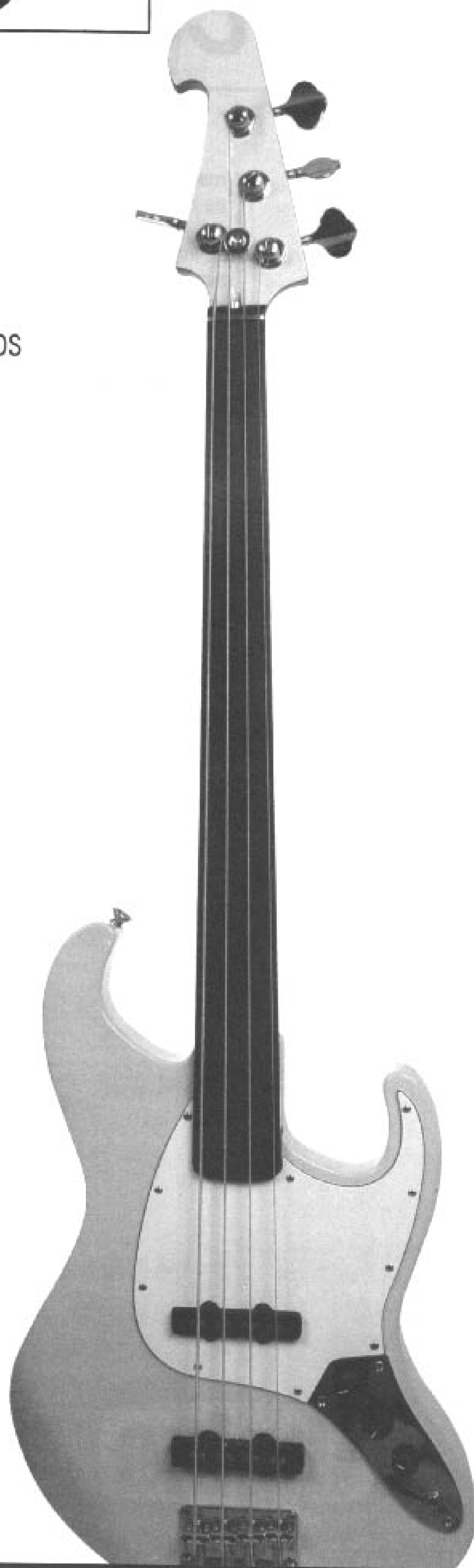
O objetivo deste livro é mostrar quais são os procedimentos mais utilizados por improvisadores, compositores e arranjadores para escolher quais escalas devem ser empregadas na condução, harmonização e improvisação, e quais os critérios para se analisar harmonicamente uma peça; pretende ser um guia para quem deseja aprofundar-se em assuntos como arranjo e improvisação jazzística.

O critério básico para sua elaboração foi mostrar, de maneira objetiva e prática, embora aprofundada, os motivos pelos quais uma escala ou acorde foi aplicado em uma situação específica, ultrapassando a análise superficial que mostra apenas qual escala será usada num determinado momento. Às vezes chegamos a diferentes resultados analíticos para um mesmo trecho musical, uma vez que alguns acordes podem ter uma função não muito clara no contexto em que estão inseridos. Nessas ocasiões, o aluno poderá encontrar aqui duas opções para a análise do mesmo trecho ou, pelo menos, uma segunda forma de análise comentada. O que está descrito e exemplificado neste método não é de forma alguma absoluto: antes de qualquer coisa, deve-se levar em consideração que podem existir diversos critérios de avaliação para uma mesma peça. Procurei considerar as opções mais lógicas, mais musicais e mais utilizadas por improvisadores e arranjadores. Para que o estudante aproveite este material da melhor forma possível, é essencial estar atento a alguns pré-requisitos: neste material não será discutida a formação das escalas mais utilizadas (como a maior, a menor natural, a menor harmônica e a menor melódica), nem as tipologias de acordes mais usuais (como tríades e tétrades, suas inversões e seus arpejos). Também não vamos tratar de assuntos como a digitação de escalas no braço do instrumento ou a formação e inversão de intervalos; penso que o mercado já oferece material de qualidade sobre esses assuntos. Procurei aproveitar este espaço para tratar de tópicos como harmonia quartal, modalismo, dom-dim e modulação, entre outros. Estes são aspectos menos explorados e certamente essenciais para o músico que busca uma boa formação e quer avançar em seus estudos sobre arranjo e improvisação. Devido à quantidade de informações necessárias para deixar o método completo, optei em separar em dois volumes distintos, sendo esta a primeira parte.

IVAN BARASNEVICIUS

índice

06 Tipos de campos
10 Notas evitadas
13 Funções Harmônicas
14 Cadências
19 Movimentos Harmônicos
23 Cromatismo
24 Dominante secundário
28 Dominante substituto
39 Escalas simétricas



CARLOS CECCOMELLO

tipos de campos



CARLOS CECCOMELLO

/ Campo harmônico maior / menor natural /

Assim como um determinado tom possui diversas escalas que fazem parte da sua estrutura, também é possível definir quais são as possibilidades harmônicas de cada contexto, ou seja, os acordes que fazem parte desse tom. A isso denominamos campo harmônico.
O campo harmônico é constituído pelas sete tétrades formadas com as notas de cada tom. O relativo menor possui os mesmos acordes do relativo maior, porém o ponto de partida (o chamado I grau) é diferente. Logicamente, isso é válido se estivermos usando a escala maior e a menor natural e não a menor harmônica ou a melódica. Vale citar que não vamos analisar campos harmônicos baseados em tríades, porque os acordes formados por três sons já estão implícitos na maneira como o assunto é tratado. Apenas devemos lembrar que quando incluímos as sétimas nos acordes do campo harmônico maior, as tétrades do I e IV graus ficam idênticas, com 7M, mas o V se diferencia destes porque possui 7m. Os acordes menores passam a ter 7m; possuem, portanto, a mesma tipologia, enquanto o VII passa a ser meio-diminuto. Entretanto, apesar do I e IV graus terem os mesmos tipos de tétrades, as escalas usadas nesses pontos não são iguais. O mesmo vale para o II, III e VI graus, todos acordes menores com sétima menor, porém as escalas usadas em cada grau devem ser distintas.
Segue aqui o campo harmônico de Dó maior (exemplo 1) e o de Lá menor natural (exemplo 2). Nesses dois casos a mudança de oitava acontece apenas para acomodar as notas do pentagrama de maneira mais prática, facilitando a leitura. Para melhor entendimento do assunto, é interessante que o aluno monte os campos harmônicos de todos os outros tons e seus relativos menores, para perceber que a tipologia dos acordes permanecerá inalterada, qualquer que seja a armadura de clave.

Campo menor harmônico

Assim como é possível gerar acordes e modos a partir de escalas maiores ou menores, também é possível analisar as possibilidades harmônicas e melódicas da escala menor harmônica (que nada mais é do que o modo Eólio com o sétimo grau alterado, ou seja, quando a 7m é substituída por uma sensível artificial). Repare que existem acordes comuns entre o campo harmônico da menor natural e o campo menor harmônico, uma vez que a nota alterada não está presente em todos os acordes. Note também que algumas tipologias de acordes não citadas até então começam a aparecer (como o Am7M, o C+7M e o G#°), conforme podemos ver no campo menor harmônico do exemplo 3 (em Lá menor).
Observe ainda que, com a alteração, o acorde do quinto grau passa a ser dominante, pedindo resolução na tônica, trazendo para o tom menor aquele direcionamento que não existe quando temos somente a menor natural. Como exercício, é interessante que o estudante monte também os campos menores harmônicos de todos os outros tons menores.

ex.3

I	II	III	IV	V	VI	VII
Am7M (eólio7M)	Bm7(5b) (lócrio 6)	C+7M (jônio aumentado)	Dm7 (dórico 11+)	E7 (mixo9b/13b)	F7M (lídio 9+)	G#° (lócrio diminuto)

Campo harmônico da menor melódica

Assim como foram montados os acordes possíveis a partir da escala menor natural e da menor harmônica, podemos também montar os acordes possíveis para a escala menor melódica. Devemos citar que a escala do sétimo grau (a alterada) normalmente não será aplicada em acordes meio - diminutos, sendo mais comum seu uso sobre acordes dominantes com 9m/9+/11+/13b. Observe no exemplo 4 os acordes gerados com a escala de Lá menor melódica (observe que, novamente, só temos aqui as tétrades resultantes; as tríades estão implícitas).

ex.4

I	II	III	IV	V	VI	VII
Am7M (dórico7M)	Bm7 (frígio 6)	C+7M (lídio aumentado)	D7 (mixo 11+)	E7 (mixo 13b)	F#m7(5b) (lócrio 9)	G#m7(5b) (alterada)

Quadro comparativo entre a menor natural, menor harmônica e menor melódica (em lá menor)

MENOR NATURAL

Eólio	Lócrio	Jônio	Dórico	Frígio	Lídio	Mixolídio
Am7	Bm7(b5)	C7M	Dm7	Em7	F7M	G7

MENOR HARMÔNICA

Eólio 7M	Lócrio 6	Jônio aum	Dórico(#11)	Mixo b9/b13	Lídio	(#9)Lócrio dim.
Am7M	Bm7(b5)	C+7M	Dm7	E7	F7M	G#º

MENOR MELÓDICA

Dórico 7M	Frígio 6	Lídio aum	Mixo(#11)	Mixo(b13)	Lócrio 9	Alterada
Am7M	Bm7	C+7M	D7	E7	F#m7(b5)	G#m7(b5)

Um bom exercício é montar os campos harmônicos da menor melódica em todos os tons possíveis. É uma maneira de adquirir familiaridade com as tipologias dos acordes existentes em cada grau. Na maior parte das vezes, essas escalas não aparecem de maneira tão sistemática como vemos nesses exemplos. E vale lembrar que, numa análise, a opção escolhida para se improvisar ou conduzir sobre cada acorde não é a única. Para entender o uso real desses elementos, precisaremos recorrer a assuntos dos próximos capítulos, tais como notas evitadas, funções harmônicas, dominantes secundários e dominantes substitutas e outros.

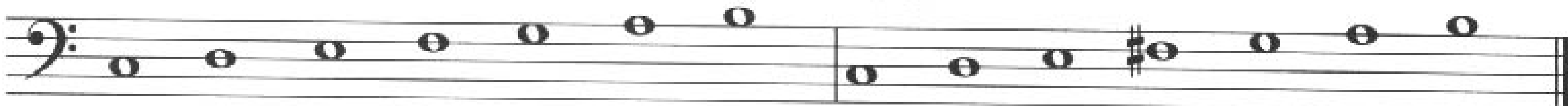
/ Notas evitadas /

Agora que temos as principais escalas e seus campos harmônicos estudados (modos gregorianos, menor harmônica e menor melódica), vamos falar sobre um assunto bastante importante dentro da improvisação e da harmonia jazzística: as notas evitadas. São consideradas notas evitadas aquelas que originam choques de 9m com a tétrade principal gerada por determinado modo. Tal intervalo, na maior parte das vezes, é bastante problemático; sua sonoridade é interessante apenas em acordes dominantes, e somente quando é formado com a fundamental do acorde. Em outras situações deve ser evitado ou substituído. Esse critério serve tanto para a construção das linhas de condução como para formação de acordes ou para improvisação. Outro ponto a ser ressaltado é que muitas vezes encontraremos nas músicas do nosso repertório acordes que não fazem parte do campo harmônico principal, como por exemplo, dominantes secundários, dominantes substitutos, acordes de empréstimo modal, entre outros. Nesses casos, geralmente escolhemos as escalas tendo como critério usar-se o mínimo possível de notas evitadas. Como referência, temos aqui as notas evitadas existentes nos modos gregorianos e suas respectivas substituições. Tome cuidado com as mudanças de oitava quando houver alusão a intervalos compostos.

/ Notas evitadas nos modos gregorianos /

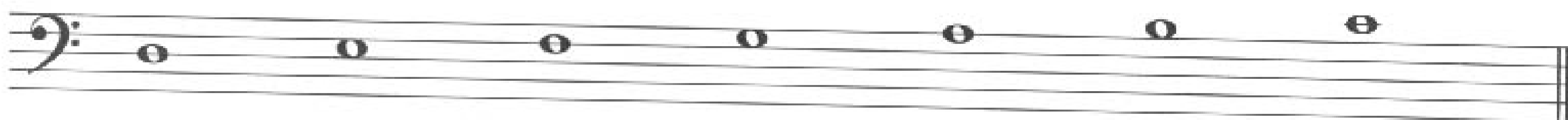
No modo Jônio, a 4J é evitada por formar um intervalo de 9m com a terça maior do acorde. Portanto, se substituirmos a 4J pela 4# , eliminaremos o problema. A escala resultante será um modo Lídio, como observamos no exemplo 5.

ex. 5: jônio



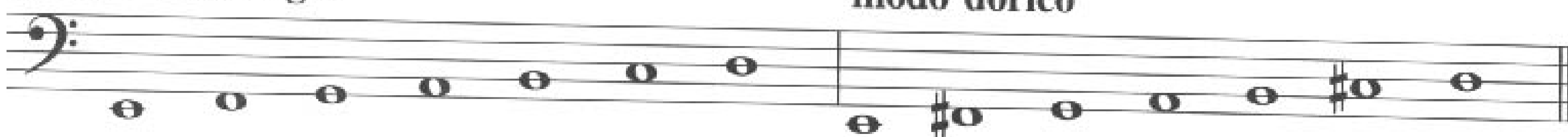
O modo Dórico, como podemos ver no exemplo 6, tem apenas uma nota evitada: a 6M, que é condicional, ou seja, depende da situação. Se estivermos numa cadência II - V - I , a 6M no primeiro acorde (II) será evitada por adiantar a sensível da cadência; portanto, deve ser omitida, já que deveria aparecer apenas no dominante (V) para pedir a resolução na fundamental no último acorde (I). Como esta escala tem apenas uma evitada condicional, fica explicado porque é uma das escalas mais usadas (e não só no jazz).

ex. 6: modo dórico

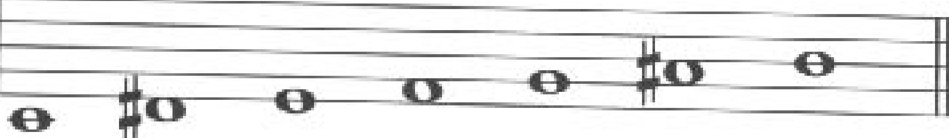


O modo Frígio tem duas notas evitadas. A 2m é evitada por gerar um choque com a fundamental (como citei anteriormente, a 9m deverá ser usada apenas em situações dominantes, o que não é o caso do acorde gerado pelo Frígio). A 6m também é considerada evitada por chocar-se com a 5J do acorde. Substituindo a 2m pela 2M e a 6m pela 6M, teremos como escala resultante o modo Dórico, conforme mostra o exemplo 7.

ex. 7: modo frígio

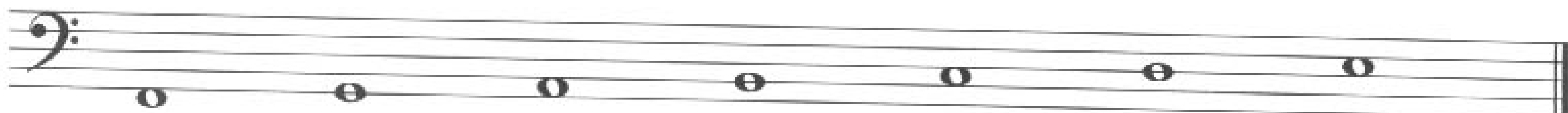


modo dórico



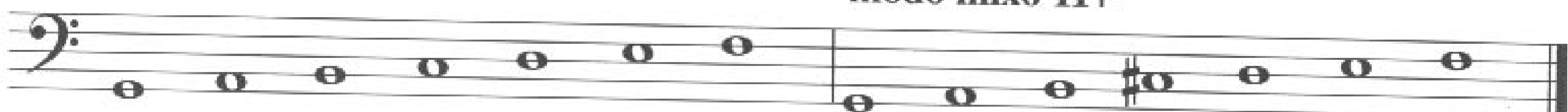
O modo Lídio não possui notas evitadas, como é possível observar no exemplo 8, podendo ser citado, assim como o modo Dórico, como uma das escalas mais usadas.

ex. 8: modo lídio

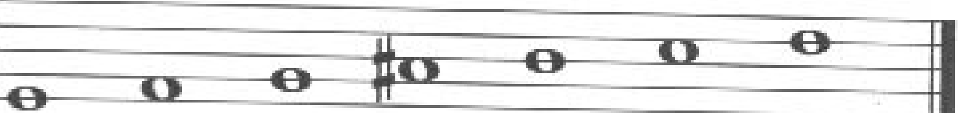


O modo Mixolídio possui a 4J como nota evitada, por formar um intervalo de 9m com a 3M do acorde. Se a 4J for substituída pela 4#, para eliminar o problema, teremos o Mixo 11+, que é um dos modos da menor melódica, conforme descrito no exemplo 9.

ex. 8: modo mixolídio

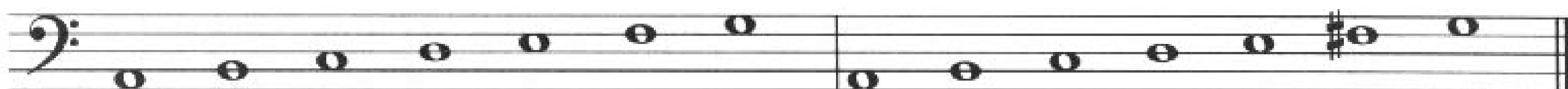


modo mixo 11+



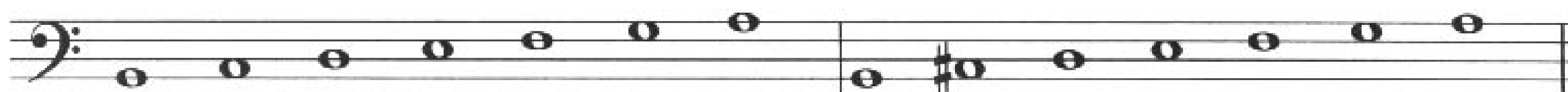
O modo Eólio possui a 6m como nota evitada. Se essa nota for trocada pela 6M, como podemos ver no exemplo 10, teremos novamente o modo Dórico.

ex. 10: modo eólio — **modo dórico**



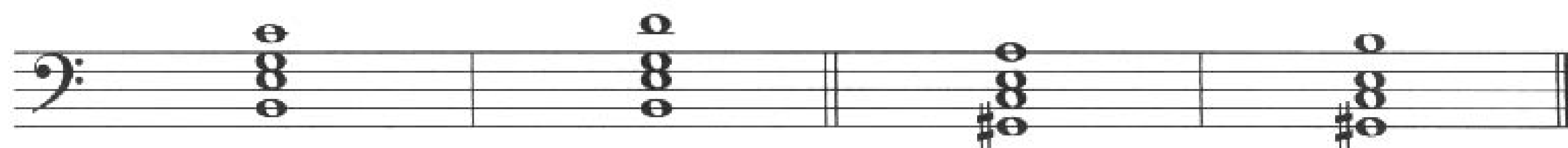
No modo Lócrio, a 2m é evitada, devendo ser substituída pela 2M. Assim, teremos o modo Lócrio 9, que é o modo do sexto grau da menor melódica, como se observa no exemplo 11.

ex. 11: modo lócrio — **modo lócrio 9**



Existem outras situações que podem gerar notas evitadas, por exemplo, algumas inversões de acordes. Sempre que houver uma segunda menor, deve-se tomar cuidado, pois ela pode se tornar uma 9m, dependendo da abertura utilizada para o acorde. Tomemos como modelo um C/B (exemplo 12). Como este acorde está na terceira inversão, a sétima (que está no baixo) poderá formar um intervalo de 9m com a fundamental, dependendo da posição utilizada. A solução é substituir a fundamental pela 9M do acorde, o que acabará gerando o acorde Em7/B (exemplo 12a). No exemplo 12b (um Am/G#), temos uma 9m entre a sétima do acorde (que está no baixo) e a fundamental (que está no soprano – a voz mais aguda do acorde). Nesse acorde, quando substituímos a fundamental pela 9M temos C+7M/G# como resultado (exemplo 12c). Soluções desse tipo são amplamente utilizadas por diversos arranjadores e instrumentistas, e certamente melhoram a sonoridade final.

ex. 12a: C/B — **ex. 12b: Em7/B** — **ex. 12c: Am/G#** — **ex. 12d: C+7M/G#**



Como exercício, tente descobrir quais são as notas evitadas nos modos da menor harmônica e da menor melódica, utilizando o esquema proposto aqui com os modos gregorianos como referência.

funções harmônicas



CARLOS CECCOMELLO

/ Funções harmônicas e seus desdobramentos /

Agora que já conhecemos os principais campos harmônicos, com seus acordes, modos e notas evitadas, podemos estudar um ponto essencial na música tonal: as funções harmônicas. As principais são:

Tônica: traz a sensação de relaxamento, de resolução, de repouso. O acorde existente no primeiro grau possui a função tônica e pode ser usado na conclusão de uma peça ou de uma seção dentro da mesma.

Dominante: Traz a sensação de tensão. Existem dois graus com função dominante no campo harmônico (maior ou menor): o V e o VII; no contexto menor, vamos adotar o V e o VII da menor harmônica. Muitos teóricos consideram o acorde meio-diminuto (ou diminuto, se estivermos no modo menor) do sétimo grau como sendo o V com a fundamental sendo substituída pela 9M ou 9m. Em todos os casos, a característica principal do acorde dominante é o trítono existente entre a 3M e a 7m do acorde do quinto grau, ou entre a fundamental e a 5ª existente no acorde do sétimo grau. Assim, um acorde dominante pode até mesmo ter outras tensões adicionadas para que se obtenha outras cores (tais como 13M e 13m ou 9M e9m - evidentemente quando falamos do acorde existente no quinto grau), mas o trítono e a sua perspectiva de resolução são essenciais para que o acorde seja dominante.

Subdominante: O acorde subdominante nos dá a sensação de afastamento do repouso. Existem dois acordes no campo harmônico (tanto maior quanto menor) com função subdominante: o II e o IV. Muitos teóricos consideram um acorde com tal função como uma preparação para se chegar ao dominante; outros o consideram como um prolongamento da cadência.

No contexto maior, o sexto grau será chamado simplesmente de relativo menor, enquanto que o terceiro grau será denominado anti-relativo. Tal relação irá se inverter no contexto menor, onde o terceiro grau será o relativo maior e o sexto grau será chamado de anti-relativo.

/ Cadências /

O discurso tonal, em linhas gerais, é todo firmado no uso de cadências harmônicas. Existem alguns clichês que são usados em larga escala pelos compositores dos mais variados estilos, tanto na música popular quanto na erudita. Músicos de jazz, por exemplo, fundamentam seu estudo em cadências tonais e suas possibilidades harmônicas e melódicas. Isso acontece porque grande parte do repertório jazzístico tonal se utiliza desse material. Portanto, saber improvisar e conduzir sobre tais seqüências torna-se essencial para quem quer tocar esse gênero musical.

/ Cadências em tons maiores /

Neste tópico, vamos estudar algumas das principais cadências utilizadas pelos compositores; as escalas que devem ser utilizadas para improvisação já estão indicadas.

Cadência autêntica: a cadência é assim denominada quando existe o movimento V-I, como podemos observar no exemplo 13. Se a melodia do momento repousar na fundamental do acorde com função tônica, a cadência será denominada autêntica perfeita.

ex. 13: sol mixolídio **ex. 13: dó jônio**

G7 - V **C7M - I**

As duas cadências seguintes são bastante usadas em todo o repertório tonal existente, sendo que a primeira é muito mais comum. Repare no movimento subdominante - dominante - tônica. Também são chamadas autênticas (uma vez que este termo se refere ao movimento V-I) e podem também ser autênticas perfeitas se a melodia do momento repousar na fundamental do acorde com função tônica. O acorde subdominante pode ser visto como uma preparação (ou até um prolongamento) da dominante, como foi citado anteriormente.

ex. 14: ré dórico sol mixolídio dó jônio

Dm7 - II G7 - V C7M - I

ex. 15: fá lídio sol mixolídio dó jônio

F7M - IV G7 - V C7M - I

Cadência de engano ou interrompida: acontece quando a seqüência de acordes frustra a resolução V-I (não necessariamente a cadência de engano precisa ser direcionada para o VI, porém esse é o caso mais comum e por isso será usado como exemplo).

ex. 16: ré dórico — sol mixolídio — lá eólio

Dm7 - II — G7 - V — Am7 - VI

ex. 17: fá lídio — sol mixolídio — lá eólio

F7M - IV — G7 - V — Am7 - VI

Cadência plagal: acontece quando a subdominante caminha para a tônica, podendo ser IV ou II.

ex. 18: fá lídio — **dó jônio**

F7M - IV — **C7M - I**

ex. 19: ré dórico — **dó jônio**

Dm7 - II — **C7M - I**

Outras cadências muito usadas:

I - VI - II - V - I
I - VI - IV - V - I
III - VI - II - V - I
III - VI - IV - V - I

/ *Cadências em tons menores* /

Para elaborar cadências em tonalidades menores, vamos utilizar os elementos dos três campos harmônicos menores estudados, de maneira menos sistemática do que fizemos anteriormente (especialmente no que diz respeito às escalas usadas para improvisação), procurando tornar o exemplo o mais pragmático possível. Vale assinalar novamente que existem outras possibilidades para improvisação nessas situações. As nomenclaturas são as mesmas já utilizadas para as cadências em tons maiores. Lembre-se de que, no modo menor, podemos ter diversas possibilidades para um mesmo grau. Por exemplo, se estamos em Lá menor, o I pode ser Am7 ou Am7M. Porém, com as cadências descritas a seguir, pode-se ter uma idéia de quais acordes e escalas costumam ser mais usados em cada situação.

Cadência autêntica:

ex. 20: mí mixolídio **lá eólio**

E7 - V **Am7 - I**

Uma ótima opção, nesse tipo de cadência, é usar a escala alterada no acorde dominante que vai para o acorde menor (repare que a escala alterada possui F, 2m, 2+, 3M, 4+, 6m e 7m - todos esses intervalos são possíveis no acorde citado):

ex. 21: mí alterado **lá eólio**

E7alt - Valt **Am7 - I**

Cadências II - V - I e IV - V - I (nos V dos exemplos a seguir também é possível utilizar a escala alterada):

ex. 22:si lócrio — mi mixo 9b/13b — lá eólio

Bm7(5b) - II — E7 - V — Am7 - I

ex. 23:ré dórico — mi mixo 9b/13b — lá eólio

Dm7 - IV — E7 - V — Am7 - I

Cadências de engano:

ex. 24:si lócrio — mi mixo 9b/13b — fá lídio

Bm7(5b) - II — E7 - V — F7M - VI

ex. 25: ré dórico — mi mixo 9b/13b — fá lídio

Dm7 - IV — E7 - V — F7M - VI

Cadências plagais:

ex. 26: ré dórico **lá eólio**

ex. 27: sí lócrio **lá eólio**

/ *Movimentos harmônicos* /

Existem três tipos de movimentos harmônicos: os fortes, os fracos e os superfortes. São denominados fortes os movimentos de terça descendente (ou sexta ascendente) e os de quarta ascendente (ou quinta descendente); estes últimos são denominados fortes porque estão entre os movimentos mais usados na música tonal, por caracterizarem a resolução da dominante na tônica (cadência V-I). São denominados fracos os movimentos de terça ascendente (ou sexta descendente), assim como os de quinta ascendente (ou quarta descendente). Estes últimos são denominados fracos por serem contrários a uma das movimentações mais presentes na música tonal (cadência V-I), como já foi citado. Vale ressaltar que, de maneira geral, em música tonal os movimentos fracos costumam ser evitados. Os movimentos de segundas ascendentes ou descendentes são considerados superfortes, pois as duas tétrades envolvidas nesse tipo de situação não terão notas em comum e, portanto, a mudança harmônica será bastante aparente. É importante ressaltar que os movimentos acima descritos caracterizam-se em qualquer ponto de qualquer campo harmônico, seja ele maior ou menor. Por exemplo: não importa se vamos do II para o V ou do V para o I, ambas movimentações são consideradas fortes. Uma boa sugestão é elaborar ciclos com as diferentes movimentações citadas, utilizando-se os acordes dos campos harmônicos existentes, prática que certamente nos ajudará a entender com mais clareza todos os assuntos que estamos estudando, como nos exemplos a seguir:

Campo harmônico de Lá maior em terças descendentes (movimentos fortes):

A7M / F#m7 / D7M / Bm7 / G#m7(b5) / E7 / C#m7 / A7M

Campo de Si menor harmônico em quartas ascendentes (movimentos fortes):

Bm7M / Em7 / A#º / D+7M / G7M / C#m7(5b) / F#7 / Bm7M

Campo de Fá menor melódico em terças ascendentes (movimentos fracos):

Fm7M / Ab+7M / C7/ Em7(5b) / Gm7 / Bb7 / Dm7(5b) / Fm7M

Exemplo analisado

Na harmonia a seguir (exemplo 28), é analisado encadeamento de acordes; as escalas para improvisar foram escolhidas tendo-se como referência todo o material de que tratamos até aqui: modos, campos harmônicos, funções harmônicas, cadências, notas evitadas e funções harmônicas. No último acorde utilizei o modo Dórico 7M quando poderia ter utilizado o Eólio 7M. Escolhi o modo proveniente da escala menor melódica por não ter notas evitadas, ao contrário do Eólio 7M, que possui a 6m - nota evitada naquela situação. Repare na cadência de engano existente entre o segundo, terceiro e quarto acordes (IV-V-VI), e perceba também a cadência II-V-I existente nos três últimos acordes. Os movimentos harmônicos existentes nessa seqüência de acordes são: do Gm7 para o Cm7 - forte; do Cm7 para o D7 - superforte; do D7 para o Eb7M - superforte; do Eb7M para o Am7(5b) - forte; do Am7(5b) para o D7 - forte; do D7 para o Gm7M - forte. Dica: procure tocar essa seqüência de acordes para perceber melhor as tensões e resoluções, e tome cuidado com os acidentes pertencentes à armadura de clave. (Legenda: MN - menor natural / MH - menor harmônica / MM - menor melódica).

/ Dominantes secundários /

Nas páginas anteriores, falamos sobre as funções harmônicas principais, tanto no contexto maior quanto no contexto menor. Entender tais funções (tônica, subdominante e dominante) é fundamental para que se compreenda como acontecem as tensões e relaxamentos dentro da música tonal. Agora vamos discutir sobre um assunto bastante importante dentro do tonalismo: os dominantes secundários (ou individuais). Para entender a sua função dentro da música tonal, vamos lembrar alguns pontos sobre o acorde dominante principal (em Dó maior):

a) O acorde dominante deve ter o trítono formado pela 3M e pela 7m, sendo que a 3M do acorde G7 - a nota Si - é a sensível do tom de Dó maior, ou seja, deve ser resolvida na nota Dó.

b) O acorde dominante estará uma quinta acima (ou uma quarta abaixo) da sua resolução, tornando possível o movimento forte V-I, tão importante dentro da música tonal. Devemos lembrar que o acorde meio - diminuto do sétimo grau também é dominante (será diminuto se o contexto for menor - o sétimo grau da menor harmônica), e estará meio tom abaixo da sua resolução. Porém, vamos nos concentrar no tipo de acorde dominante citado anteriormente (o V). Em capítulos posteriores estudaremos acordes diminutos.

Da mesma forma que se utiliza o dominante principal quando se quer atingir a tônica, quando queremos atingir outros graus do campo harmônico utilizamos seus dominantes, que são denominados secundários. Estes devem seguir, à sua maneira, as regras para o dominante principal:

a) O dominante secundário deve possuir o trítono formado pela 3M e 7m, sendo que a 3M é a sensível do grau onde ela deve resolver ascendentemente, enquanto que a 7m do acorde dominante secundário deve resolver descendentemente na terça do acorde de chegada (seja ela maior ou menor).

b) O dominante secundário deve estar uma quinta acima (ou uma quarta abaixo) do acorde de resolução, realizando o mesmo movimento que o dominante principal faz quando vai para a tônica.

Abaixo temos os dominantes possíveis dentro de Dó maior e Lá menor. Repare que nas pautas inferiores dos dois exemplos temos os acordes pertencentes ao campo harmônico em questão. Nos campos superiores temos os dominantes secundários de cada um dos graus. Atenção às nomenclaturas: se o G7, que é o dominante principal, é classificado como "V", então o C7, que é o dominante do quarto grau, é denominado "V/IV". A mesma regra vale para todos os outros dominantes secundários. Vale ressaltar que alguns acordes, em ambos os exemplos, não possuem dominantes secundários, pois são acordes que não trazem a sensação de resolução quando atingidos. Por exemplo, no modo maior, o sétimo grau não possui dominante secundário, por ser um acorde demasiadamente tenso (meio - diminuto). No modo menor, o segundo grau não tem dominante secundário pelo mesmo motivo, assim como o sétimo grau (quando este é diminuto - o sétimo grau do campo menor harmônico).

Dominantes em Dó maior

ex. 29: G7 - V A7 - V/II B7 - V/III C7 - V/IV D7 - V/V E7 - V/VI o VII não possui dom. sec.

C7M - I Dm7 - II Em7 - III F7M - IV G7 - V Am7 - VI Bm7(5b) - VII

Dominantes em Lá menor

ex. 30: sol eólio dó dórico ré mixo 9b/13b mib lídio

Gm7 - I(MN) Cm7 - IV (MN) D7 - V (MH) Eb7M - VI (MN)

lá lócrio ré mixo 9b/13b sol dórico 7M

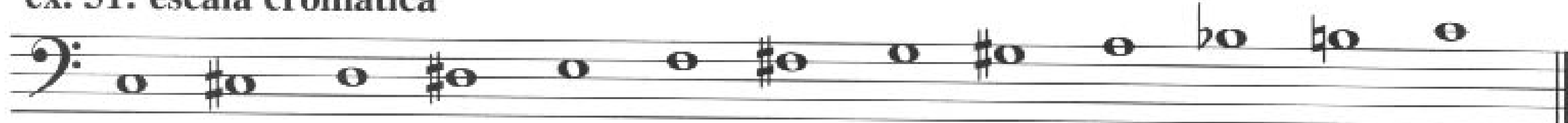
Am7(5b) - II (MN) D7 - V (MH) Gm7M - I (MM)

Observe que quando são citados os acordes de resolução do campo harmônico menor, alguns graus possuem mais de uma possibilidade, e ao mesmo tempo, certos acordes não são mencionados. Adotei como critério a freqüência com que são empregados em situações práticas, lembrando o que foi dito anteriormente sobre o contexto menor: os três campos harmônicos (menor natural, menor harmônica e menor melódica) trabalham simultaneamente, sendo que utilizamos acordes ora de um campo, ora de outro. Portanto, o instrumentista deve ter um bom conhecimento sobre esses acordes, para saber quais escalas e arpejos poderá utilizar em cada situação.

/ Cromatismos /

Um bom indício da ocorrência de dominantes secundários é o aparecimento de cromatismos (não necessariamente na melodia principal – pode ser uma linha interna do acorde ou a linha do baixo, caso bastante comum), que provavelmente são sensíveis (portanto, terças maiores de dominantes secundários) e pedem resolução ascendente (com exceção da 7m do tom – no exemplo abaixo, um Si b – que é a 7m do V/IV; como vimos, a 7m deve resolver descendentemente na terça do acorde de chegada). Por exemplo, o Dó# é a terça maior de um A7, que é dominante do segundo grau.

ex. 31: escala cromatica



/ Improvisando sobre dominantes secundários /

Agora que já sabemos como classificar os dominantes secundários dentro do sistema tonal, vamos aprender como escolher as escalas que devem ser utilizadas sobre um dominante secundário, tanto em contextos maiores quanto em contextos menores. Para descobrir qual escala será usada, devemos seguir os seguintes critérios:

a) notas do arpejo do acorde dominante secundário;

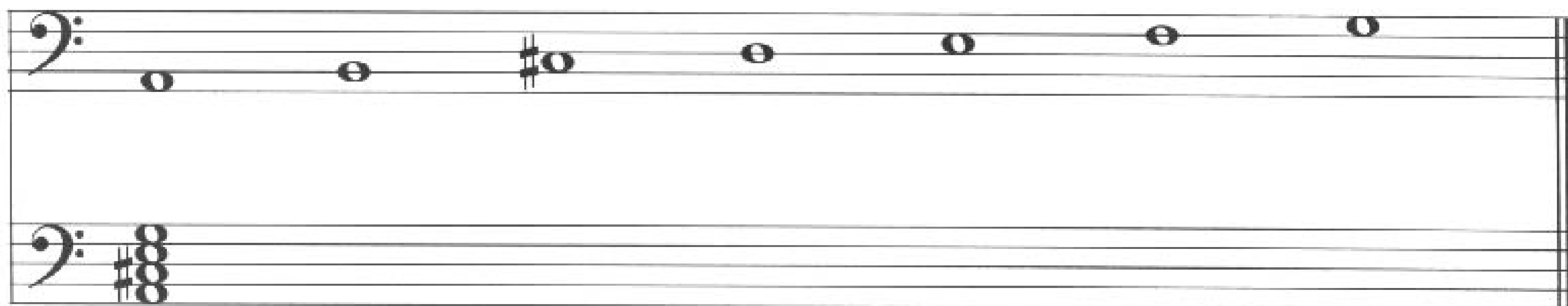
b) notas restantes do tom (no caso de existir mudança de tom na música devemos obviamente usar as notas do tom do momento);

c) notas da melodia do momento.

Aplicação

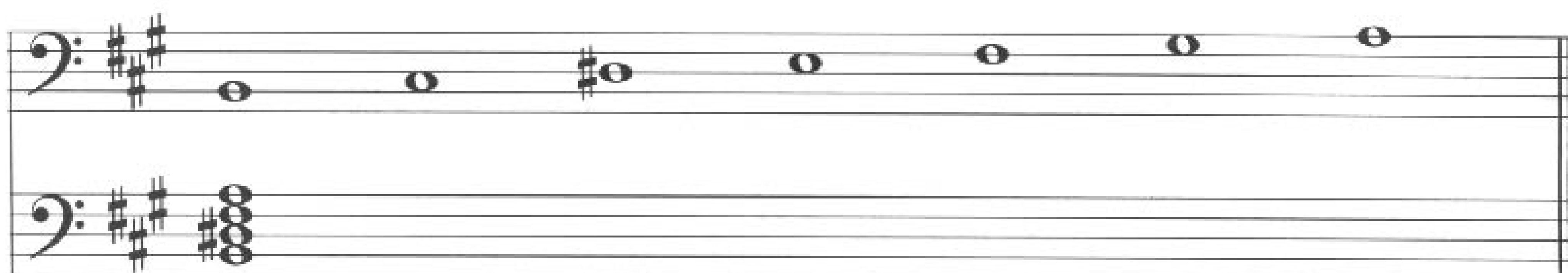
Em Dó maior, temos um A7, que é o dominante do segundo grau e deve resolver neste - portanto, um V/II. As notas do arpejo A7 são Lá, Dó#, Mi e Sol. Completando com as notas do tom, temos a seguinte escala: Lá, Si, Do#, Ré, Mi, Fá, Sol. Esse é o modo Lá Mixo13b, como observamos no exemplo 32.

ex. 32: lá mixolídio 13b



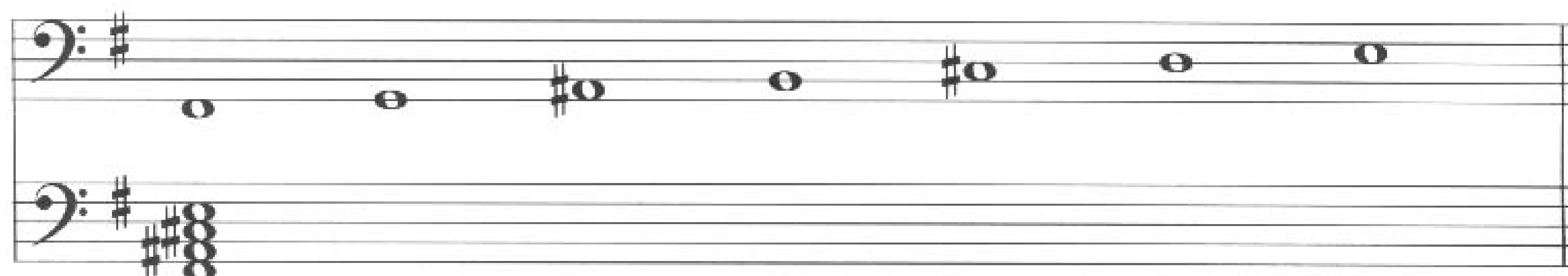
Em Lá maior, temos um B7, que é o dominante do quinto grau e deve resolver nesse grau - portanto, um V/V. As notas do arpejo B7 são: Si, Ré#, Fá#, Lá. Completando com as notas do tom: Si, Do#, Ré#, Mi, Fá#, Sol#, Lá. Esse é o modo Si Mixolídio (exemplo 33).

ex. 33: sí mixolídio



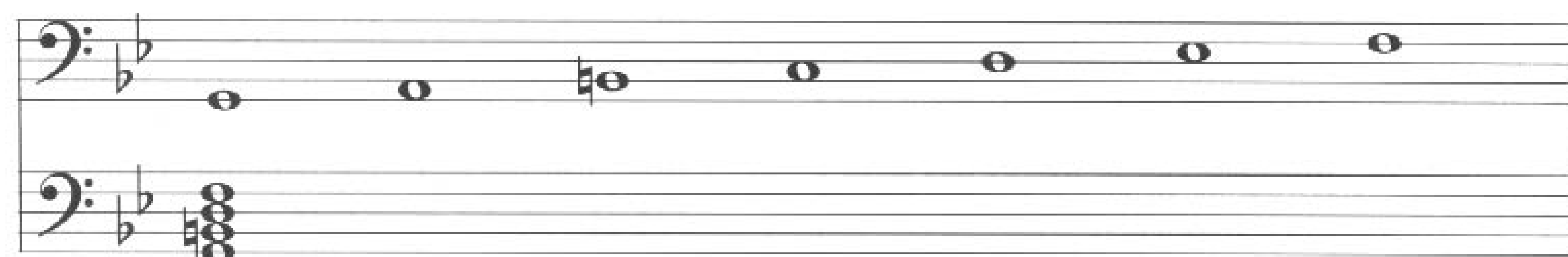
Em Mi menor, temos um F#7 - que é o V/V, devendo resolver no B7. As notas do arpejo F#7 são Fá#, Lá#, Dó#, Mi. Completando com as notas do tom: Fá#, Sol, Lá#, Si, Dó#, Ré, Mi. Esse é o modo Fá# Mixo 9b/13b (exemplo 34).

ex. 34: fá# mixo 9b/13b



Em Sol menor, temos um G7 - que é o V/IV e deve resolver no quarto grau. As notas do arpejo G7 são Sol, Si, Ré, Fá. Completando com as notas do tom, temos Sol, Lá, Si, Dó, Ré, Mi b, Fá. Esse é o modo Sol Mixo 13b (exemplo 35).

ex. 35: sol mixo 13b



Obviamente, existem outras opções de escalas e arpejos que podem ser utilizados em cada situação dominante, tais como a escala alterada, dom-dim e tons inteiros. Essas escalas e os contextos em que devem ser aplicadas serão abordados em capítulos posteriores deste método. Também devemos lembrar que, assim como é possível um dominante secundário, é possível uma cadência II-V secundária, tanto em situações maiores como em situações menores, como se pode observar no exemplo 5. O critério é o mesmo. Portanto, se podemos utilizar uma cadência II-V para atingir o I, podemos fazer II/II - V/II para atingir o segundo grau, por exemplo. A princípio, o que se encontra no repertório, em linhas gerais, segue a lógica já proposta: se o grau a ser atingido possui um acorde maior, usa-se o II-V para situações maiores. Se o acorde a ser atingido é menor, deve-se usar o II-V para situações menores. Porém, em alguns casos é interessante usar o II-V para situações menores, numa situação maior (obviamente, deve-se SEMPRE levar em consideração a melodia do momento - às vezes ela impossibilita esse procedimento). O contrário já não traz um resultado tão interessante. Neste ponto, devemos lembrar da regra básica: o que funciona para o menor certamente funciona para o maior, mas nem tudo que funciona para o maior funciona para o menor. Para citar mais um exemplo, é só lembrar daquela prática muito presente no blues, em que se usa uma pentatônica menor sobre um acorde maior; é criado um choque entre a 3M do acorde com a 3m da escala (que soará nesta situação como uma 9+), produzindo um efeito bastante interessante. O contrário (aplicar uma pentatônica maior em cima de um acorde menor) não costuma funcionar. Repare também nas escalas que devem ser escolhidas para os II secundários: em acordes menores com sétima menor, deve-se utilizar o modo Dórico por ser a opção com menos notas evitadas. Em acordes meio - diminutos, deve-se utilizar o modo Lócrio se a sua 9m for uma nota pertencente ao tom (portanto diatônica). Se a 9M for disponível, pode-se utilizar o modo Lócrio 9.

Exemplos analisados

Como exemplo para todo o material apresentado até agora, mostrarei a análise da harmonia de dois standards da bossa-nova: "Só Danço Samba", de Tom Jobim e Vinícius de Morais (exemplo 36) e "Manhã de Carnaval", de Luis Bonfá e Antônio Maria (exemplo 37).

ex. 36:

Parte A:

1 — I - jônio — V/V - mixolídio ou mixo 11+

2/4 | C6 | ⁒ | D7 | ⁒ |

5 — II - dórico — V - mixolídio — I - jônio — V/II - mixo 13b — II - dórico — V - mixolídio

| Dm7 | G7 | C6 A7 | Dm7 G7 ||

Parte A':

9 — I - jônio — V/V - mixolídio ou mixo 11+

| C6 | ⁒ | D7 | ⁒ |

13 | II - dórico | V - mixolídio | I - jônio |
--- | --- | --- | --- | ---
| Dm7 | G7 | C6 | % |

Parte B:

17	II/IV - dórico	V/IV - mixolídio	IV - lídio	
	Gm7	C7/9	F7M	%

21	II/II - dórico	V/II - mixolídio ou mixo 11+	II - dórico	V - mixolídio
	Am7	D7/9	Dm7	G7/13

Parte A'':

25	I - jônio		V/V - mixolídio ou mixo 11+	
	C6	%	D7	%

29	II - dórico	V - mixolídio	I - jônio	
	Dm7	G7	C6	%

Notas – "Só Danço Samba":

Nos compassos 3, 11, 22 e 27 o modo usado será o Mixolídio. Porém, a 4+ é uma nota disponível nesta situação. Portanto, pode ser usado, e com ótimo efeito, o Mixo 11+.

No compasso 18, a melodia passa pela 5+ do acorde, portanto a mesma pode ser usada na improvisação.

No compasso 21, pode ser usado o modo Dórico, e o acorde será analisado como II/II, já que o mesmo faz parte de uma cadência II-V, e não como VI (neste caso o modo Eólio seria a escala utilizada).

ex. 37:

1 (2/4)	I - MN - eólio	II - MN - lócrio / V - MH - mixo 9b/13b	I - MN - eólio	II - MN - lócrio / V - MH - mixo 9b/13b
	Am7	Bm7(5b) E7	Am7	Bm7(5b) E7

5	I - MN - eólio	II/III - dórico / V/III - mixolídio	III - MN- jônio	**V/IV** - mixo 13b ou mixo 9b/13b
	Am7	Dm7 G7	C7M	A7

9	II/III - dórico	V/III - mixolídio	III - MN- jônio	VI - MN - lídio
	Dm7	G7	C6	F7M

13	II - MN - lócrio	V - MH - mixo 9b/13b	I - MN - eólio	II - MN - lócrio / V - MH - mixo 9b/13b
	Bm7(5b)	E7	Am7	Bm7(5b) E7

17	I - MN - eólio	II - MN - lócrio / V - MH - mixo 9b/13b	I - MN - eólio	II - MN - lócrio / V - MH - mixo 9b/13b
	Am7	Bm7(5b) E7	Am7	Bm7(5b) E7

21	II/IV - lócrio	V/II - mixo 13b ou mixo 9b/13b	IV - MN - dórico	
	Em7(5b)	A7	Dm7	%

25	IV - MN - dórico	II - MN - lócrio / V - MH - mixo 9b/13b	I - MN - eólio	VI - MN - lídio
	Dm7 Dm/C	Bm7(5b) E7	Am7 Am/G	F7M

29	II - MN - lócrio	V - MH - mixo 9b/13b	I - MN - eólio	II - MN - lócrio / V - MH - mixo 9b/13b
	Bm7(5b)	E7	Am7	Bm7(5b) E7

33 ⊕	I - MN - eólio	IV - MN - dórico / I - MN - eólio	IV - MN - dórico / I - MN - eólio	IV - MN - dórico / V - MN - frígio	I - MN - eólio	
	Am7	Dm7 Am7	Dm7 Am7	Dm7 Em7	Am7	%

Notas – "Manhã de Carnaval":

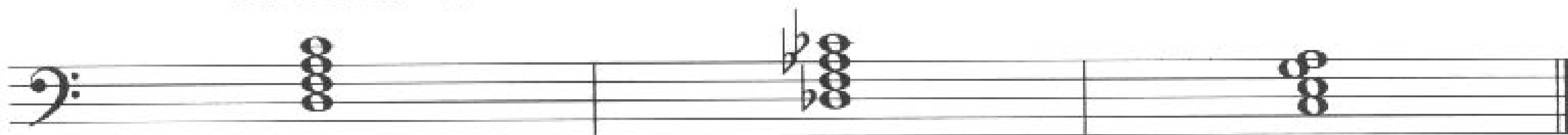
No compasso 6, não analisei o Dm7 e o G7 como IV e VII, respectivamente, porque ambos estão numa cadência II-V direcionada ao III. O mesmo não acontece com o Dm7 do compasso 23, que é a resolução de uma cadência II-V iniciada no compasso 21. Porém, em ambos os casos, sobre o Dm7 devemos utilizar o modo Dórico. Nos compassos 8 e 22, se seguirmos o critério adotado para a escolha da escala a ser utilizada no dominante secundário (arpejo + notas restantes do tom), o modo resultante será Lá Mixo 13b. Mas nesta situação, é bastante comum utilizar o modo Lá Mixo 9b/13b, uma vez que a nona menor é disponível. A coda de "Manhã de Carnaval" é modal (modo Eólio) e não tonal; o modalismo será analisado posteriormente neste método. Mas com as ferramentas que já oferecemos até aqui, é possível chegar-se facilmente às escalas que devem ser usadas neste trecho.

/ O dominante substituto (sub V) /

Como vimos anteriormente, cada dominante (principal ou secundário) pede resolução uma quarta justa acima, fazendo o movimento forte e ascendente tão importante dentro da música tonal. Também vimos que o trítono existente no acorde dominante é a sua essência, pois a 3M é a sensível do acorde de resolução e deverá resolver na sua fundamental, e a 7m do dominante deverá repousar na 3M ou 3m do acorde de chegada. Contudo, o acorde dominante – seja ele principal ou secundário – pode ser substituído por outro que contenha o mesmo trítono, uma vez que este é parte mais importante do acorde. O procedimento mais usual é substituir o dominante original pelo acorde existente um trítono acima (ou abaixo - o resultado será o mesmo). No exemplo 38, em Dó maior, nos dois primeiros compassos temos a cadência V-I original. Nos compassos 3 e 4, temos o dominante original substituído pelo subV. Repare que o dominante original e o subV possuem o mesmo trítono (apesar das enarmonizações - no acorde G7 o trítono existe entre o Si e o Fá, no Db7 o mesmo intervalo existe entre o Fá e o Dó b).



Essa situação é bastante interessante e amplamente usada por compositores e arranjadores, pois o subV possibilita a cromatização do baixo numa cadência II-subV-I, como podemos ver no exemplo 39.



Além disso, essa substituição proporcionará dois movimentos harmônicos superfortes (dois movimentos de segundas), enquanto que na situação original os movimentos eram apenas fortes. Devemos ressaltar também que usar o dominante original logo depois do dominante substituto não é uma boa solução, pois o subV possui sonoridade bem mais sofisticada: gera cromatismos, oferece movimentos superfortes e normalmente faz uso de notas não diatônicas; se o dominante original for utilizado em seguida ao subV, a sensação será de "enfraquecimento" do dominante, o que não é interessante (exemplo 40). O resultado será muito melhor se o

dominante substituto for usado depois do dominante original, como podemos observar no exemplo 41.

ex. 40: Db7 - subV | G7 - V | C6 - I

ex. 41: G7 - V | Db7 - subV | C6 - I

Como foi dito anteriormente, assim como podemos substituir o dominante principal, podemos igualmente substituir os dominantes secundários, obtendo os mesmos benefícios já citados para o substituto do dominante original, quando se trata de atingir os outros graus do campo harmônico principal. No exemplo 42, em Dó maior, nos compassos 1 e 2 temos a cadência usada para se atingir o II (no terceiro compasso), usando o dominante original deste grau.

ex. 42: Em7(5b) - II/II | A7 - V/II | Dm7 - II

No exemplo 43, temos a mesma situação, mas no lugar do dominante original foi usado o subV. Esse acorde será denominado subV/II.

ex. 43: Em7(5b) - II/II | Eb7 - subV/II | Dm7 - II

No exemplo 44, em Fá maior, nos compassos 1 e 2 temos a cadência usada para se atingir o quarto grau, que é maior (repare no uso do dominante secundário original).

ex. 44: Cm7 - II/IV | F7 - V/IV | Bb7M - IV

No exemplo 45, temos a mesma situação, mas no lugar do dominante original do quarto grau temos o subV/IV.

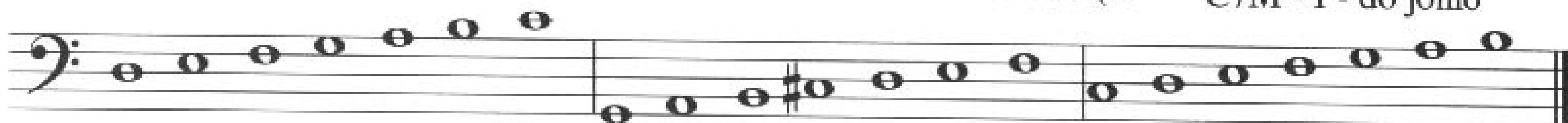
ex. 45: Cm7 - II/IV | Cb7 - subV/IV | Bb7M - IV

Vale lembrar que quando usamos o subV numa situação de rearmonização (substituindo um dominante principal ou secundário) devemos sempre verificar se as notas do acorde não chocam com a melodia, criando intervalos de 9m em lugares inadequados (lembre-se de que o intervalo de 9m só funciona em situações dominantes, quando o acorde estiver na posição fundamental e esse intervalo for formado com o baixo). Ainda com relação ao dominante substituto, alguns teóricos afirmam que esse acorde na verdade é apenas o resultado do acréscimo de tensões e da omissão da fundamental do dominante original, tornando – o, então, mais sofisticado. Olhando novamente para o exemplo 38, podemos considerar que as notas do Db7 existente no terceiro compasso são na verdade: a 4+ (Ré b, enarmonizando o Dó#); a 7m(Fá); a 9m(Lá b); e a 3M (Dó b, enarmonizando o Si) do G7 - que neste caso é o dominante original (sendo que o G7 estaria sendo tocado sem a sua fundamental - daí o baixo em Ré b).

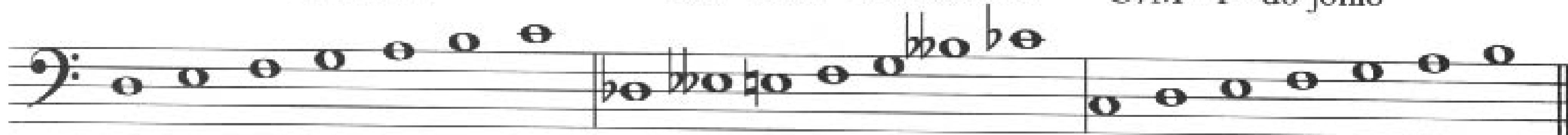
/ *Improvisando sobre dominantes substitutos* /

Agora que já conhecemos o subV e vimos que ele pode tanto substituir o dominante principal quanto o secundário, vamos estudar quais as possibilidades de escalas para improvisação sobre este tipo de acorde. Vale lembrar que o principal critério adotado é sempre o de deixar o mínimo de notas evitadas na escala a ser usada sobre o acorde. Além disso, temos como referência para esse assunto o que é mais utilizado no repertório de jazz e na música brasileira (nesta última, principalmente após a bossa-nova, estilo que sofreu grande influência da harmonia jazzística), nos quais a improvisação é muito presente e é abordada da mesma maneira como estamos fazendo aqui. Outro princípio que deve ser lembrado agora é aquele segundo o qual o que funciona para o menor normalmente funciona para o maior, mas o que funciona para o maior nem sempre funciona para o menor, conforme veremos nos exemplos a seguir. Quando o dominante original for dominante de um acorde maior, como podemos observar no segundo compasso do exemplo 46, no seu subV será usada a escala alterada, como no segundo compasso do exemplo 47 (cuidado com as enarmonizações utilizadas na escala sobre o Db7 – tive como critério respeitar a estrutura da escala alterada – F, 2m, 2+, 3M, 4+, 6m e 7m). Essa aplicação tornará o dominante original Mixo 11+, como também podemos verificar no exemplo 46.

ex. 46: Dm7 - II - ré dórico   G7 - V- sol mixo 11+ (do   C7M - I - dó jônio

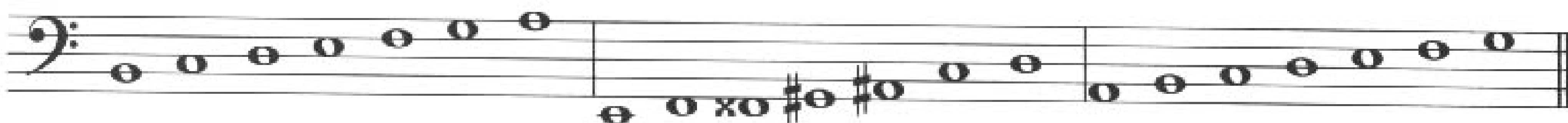


ex. 47: Dm7 - II - ré dórico   Db7 - subV- réb alterada   C7M - I - dó jônio

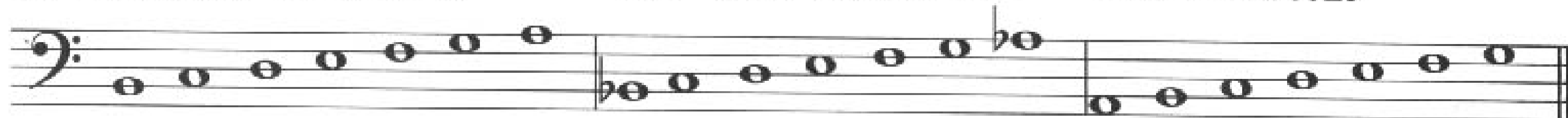


Se o dominante original for dominante de um acorde menor, como no segundo compasso do exemplo 48, no seu subV será usado o Mixo 11+, conforme observamos no exemplo 49. Essa aplicação tornará o dominante original alterado, da maneira mostrada no exemplo 48.

ex. 48: Bm7(5b) - II - si lócrio   E7 - V- mi alterada (dom. original)   Am7 - I - lá eólio

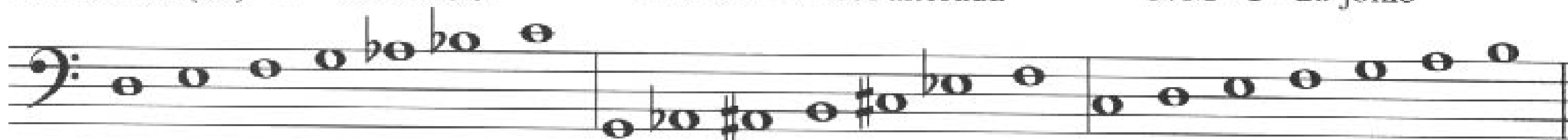


ex. 49: Bm7(5b) - II - si lócrio   Bb7 - subV- sib mixo 11+   Am7 - I - lá eólio

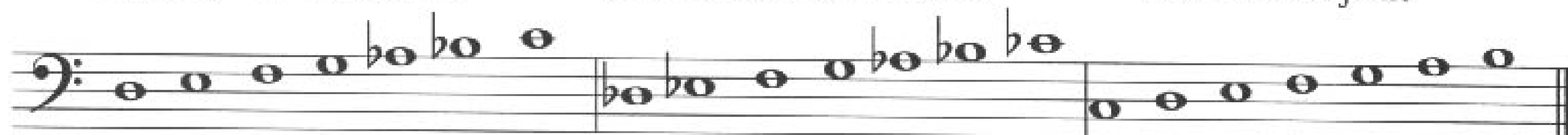


Como dissemos, é possível utilizar a escala alterada para o dominante original de um acorde menor (exemplo 50), o que tornará o seu subV Mixo 11+ (exemplo 51). Devemos apenas ter o cuidado de verificar se tal aplicação não causará choques com a melodia, criando intervalos de 9m em lugares indesejados; também é necessário lembrar que os critérios usados para a escolha das escalas para improvisação neste tipo de acorde servem tanto para os substitutos dos dominantes originais quanto para os substitutos dos dominantes secundários.

ex. 50: Dm7(5b) - II - ré lócrio 9   G7/13b - V- sol alterada   C7M - I - dó jônio



ex. 51: Dm7(5b) - II - ré lócrio 9   Db7 - subV- réb mixo11+   C7M - I - dó jônio



Repare que nos exemplos 50 e 51 utilizei o modo Lócrio 9 no acorde Dm7(5b), porque a nota Mi (a 9M do Lócrio 9) é diatônica nesta situação (Dó maior). Se estivéssemos em Dó menor, certamente a escala utilizada seria o modo Lócrio, que possui a nona menor.

/ Outras possibilidades para acordes dominantes /

Para que um acorde tenha sonoridade dominante, é essencial que possua o trítono, como já vimos. Como tal intervalo é essência do acorde dominante, é possível que outros formatos de acordes – diferentes do tradicional existente no V grau – tenham essa característica, desde que possuam o trítono. Vale ressaltar que a abertura na visualização e entendimento do acorde dominante não se dá apenas com o dominante principal, mas também com os secundários. Podemos separar os acordes dominantes em dois grupos: os diatônicos (que não usam notas que não fazem parte da tonalidade original) e os não-diatônicos (que em alguns momentos usam notas alheias ao tom). São considerados acordes diatônicos o V7, o VIIm7(5b) e o IIm6. No exemplo 52, em Dó maior, observe que todos esses acordes possuem o trítono Si-Fá.

ex. 52: G7 - V7 | Bm7(5b) - VIIm7(5b) | Dm6 - IIm6

São considerados dominantes não diatônicos o subV(bII7), o bVIm6, o IVm7(5b) e o VIIº, sendo que este último engloba todos os outros diminutos a ele relacionados: IIº, IVº e bVIº (já que este tipo de acorde é simétrico, como veremos mais adiante). Podemos observar esses acordes no exemplo 53, em Dó maior.

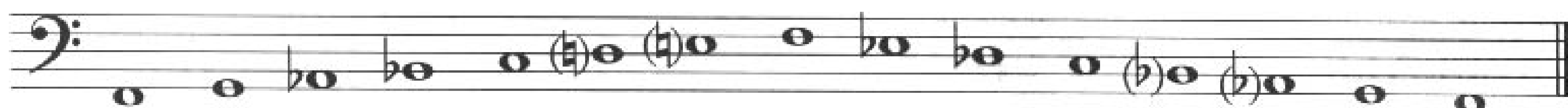
ex. 53: bII7 | bVIm6 | IVm7(5b) | VIIº | IIº | IVº | bVIº

Repare que todos esses acordes contêm o mesmo trítono, apesar de possuírem notas não pertencentes ao tom (portanto, não diatônicas). Em todo caso, deve-se tomar cuidado com as enarmonizações (em alguns acordes o trítono aparece como Fá-Dó b e não Si-Fá, como por exemplo, no bVIm6). Para usar tais dominantes, devemos sempre verificar se suas notas não causarão choques com a melodia.

Subdominante menor

No campo harmônico maior, o quarto grau, que possui função subdominante, é um acorde maior. Porém, existe também a possibilidade de utilizar-se um acorde menor neste mesmo ponto. Tal acorde é conhecido como subdominante menor; normalmente, vem acrescido da 6M ou 7M, mas em alguns casos podemos encontrar a subdominante menor com 7m. Existem outros acordes relacionados com a subdominante menor, sendo que os mais freqüentes são bVII7, bVIIsus, IIm7(5b), bVI7M e bII7M. Todos são originários da escala menor melódica a partir do IV grau, sendo considerados o sexto e sétimo graus com e sem alteração (exemplo 54).

ex. 54: Fm(7M)



No exemplo 55, veja o esquema completo com os todos os acordes possíveis a partir da escala de Fá menor melódica citada acima.

ex. 55: Fm7 - IVm7 Fm7M - IVm7M Fm6 - IVm6 Gm7 - Vm7 Gm7(5b) - Vm7(5b) Gm6 - Vm6

Ab7M - bVI7M Ab+7M - bVI+7M Bb7 - bVII7 Bbm7 - bVIIm7 C7 - I7 Cm7 - Im7

Db7M - bII7M Dm7(5b) - IIm7(5b) Eb7 - bIII7 Eb7M - bIII7M Eº - IIIº Em7(5b) - IIIm7(5b)

Esses tipos de acordes geram um enorme contraste com os dominantes secundários, em sua maioria acordes originários da região da dominante. Não é necessário utilizarmos todos esses acordes; vários deles são raramente encontrados ou, quando aparecem, possuem outra função: o C7, por exemplo, normalmente surge no contexto citado como V/IV. Mas eles podem ser usados se houver necessidade de um desenvolvimento maior da harmonia em questão. Em linhas gerais, os acordes empregados com função de subdominante na maior parte das vezes são: IVm6; IVm7M; IVm7; bVII7; bVIIsus; IIm7(5b); bVI7M; bII7M. A subdominante menor é de extrema importância dentro do tonalismo, pois será o elo de ligação entre o tom original e outros bastante distantes (por exemplo, em modulações dos níveis 3 e 4, como será abordado posteriormente no segundo volume deste método).

/ Improvisando sobre a subdominante menor /

Na maior parte das vezes, a subdominante menor é um acorde menor com sexta maior ou sétima maior. Nesses casos, a menor melódica (ou Dórico 7M) é a melhor opção para se improvisar. Observe o exemplo 56, em Mi maior, no qual utilizou-se a escala de Lá menor melódica sobre o Am6, ou o exemplo 57, em Ré maior, em que foi usada a escala de Sol menor melódica sobre o Gm7M.

ex. 56: mi jônio — lá lídio — lá menor melódica — mi jônio

E7M - I — A7M - IV — Am6 - IVm6 — E6 - I

ex. 57: ré jônio — mi dórico — sol menor melódica — ré jônio

D7M - I — Em7 - II — Gm7M - IVm7M — D6 - I

No caso do acorde com sexta maior, não é interessante empregarmos o modo Dórico, porque a 7m do modo se chocará com a 6M do acorde, formando um intervalo de 9m – que, como já vimos, deve ser evitado. Se a subdominante menor possui sétima menor, deve-se usar o modo Dórico, pois é a opção com menor quantidade de notas evitadas, como podemos ver no exemplo 58 (em Si b maior), em que usamos o modo Dórico sobre o Ebm7 ou no exemplo 59 (em Sol maior), em que usamos a mesma escala sobre o Cm7.

ex. 58: sib jônio — mib lídio — mib dórico — sib jônio

Bb7M - I — Eb7M - IV — Ebm7 - IVm7 — Bb6 - I

ex. 59: sol jônio | lá dórico | dó dórico | sol jônio

G7M - I | Am7 - II | Cm7 - IVm7 | G7M - I

Para improvisar e conduzir sobre os outros acordes relacionados à subdominante menor, deve-se ter como parâmetro sempre usar o menor número possível de notas evitadas. Por exemplo, no acorde bVII7 deve-se usar o modo Mixo 11+, como podemos ver no segundo compasso do exemplo 60. No caso do bVIIsus, pode-se usar o Mixolídio, porém evitando a 3M, como se observa no quarto compasso do exemplo 60. Como foi dito, no Mixolídio a 4J é evitada, mas neste caso a situação se inverte e, portanto, a terça deve ser omitida. No acorde bII7M, no segundo compasso do exemplo 61, deve-se usar o Lídio, assim como no bVI7M, no quarto compasso do exemplo 61. No acorde meio-diminuto do segundo compasso do exemplo 62, deve-se usar o modo Lócrio 9, pois a 9m não será diatônica nesta situação. Neste mesmo exemplo, repare no uso da escala alterada no V, e tome cuidado com as enarmonizações existentes na escala deste compasso.

ex.60: dó jônio | sib mixo 11+ | ré dórico

C7M - I | Bb7 - bVII7 | Dm7 - II | Bbsus - bVIIsus

ex.61: fá jônio | solb lídio | fá jônio | réb lídio

F7M - I | Gb7M - bII7M | F7M - I | Db7M - bVI7M

ex.62: mib jônio — fá lócrio 9 — sib alterada — mib jônio

Eb7M - I — Fm7(5b) - IIm7(5b) — Bb7/13b - V — Eb6 - I

Exemplo analisado

Como exemplo do material utilizado até agora, mostro agora a análise de dois standards de jazz: "All of Me", de Simone / Marks (exemplo 63), e "Autumn Leaves", de Johnny Mercer (exemplo 64).

ex.63

Parte A:

1 I - jônio: C7M | % | V/VI- mixo 9b/13b: E7 | %

5 V/II - mixo 13b: A7 | % | II - dórico: Dm7 | %

9 V/VI- mixo 9b/13b: E7 | % | VI - eólio: Am7 | %

13 V/V - mixolídio: D7 | % | II - dórico: Dm7 | V - mixolídio: G7

Parte A':

17 I - jônio: C7M | % | V/VI- mixo 9b/13b: E7 | %

21 V/II - mixo 13b: A7 | % | II - dórico: Dm7 | %

25				
	IV - lídio	IVm6 - menor melódica	I - jônio	V/II - mixo 13b
	F7M	Fm6	C7M	A7

29				
	II - dórico	V - mixolídio	I - jônio V/II - mixo 13b	II - dórico V - mixolídio
	Dm7	G7	C6 A7	Dm7 G7

Notas – "All of Me":

No compasso 13, além do Mixolídio também pode ser usado o Mixo 11+, uma vez que a 4+ também é disponível nesta situação. No compasso 27, o Em7 pode ser analisado de duas maneiras: como III (Frígio) ou II/II (Dórico), já que a sexta maior é disponível nesta situação e analisando desta maneira tem-se uma idéia clara da cadência II-V que acontece neste momento.

ex.64

Parte A:

I - jônio V/II - mixo 13b	II - dórico V- mixo	II/II - dórico V/II - mixo 13b	II - dórico V - mixo
4/4 Bb G7	Cm7 F7	Dm7 G7	Cm7 F7

V/IV - mixo	IV - lídio IVm6 - m. mel.	II/II - dórico V/II - mixo13b	II-dórico V-mixo
Bb7	Eb Ebm6	Dm7 G7	Cm7 F7

Parte A':

I - jônio V/II - mixo 13b	II - dórico V- mixo	II/II - dórico V/II - mixo13b	II - dórico V- mixo
Bb G7	Cm7 F7	Dm7 G7	Cm7 F7

V/IV - mixo	IV - lídio IVm6 - m. mel.	II - dórico V- mixo	I - jônio
Bb7	Eb Ebm6	Cm7 F7	Bb6

Parte B:

V/VI - mixo 13b		V/II - mixo 13b		V/V - mixo		V- mixo	
D7	%	G7	%	C7	%	F7	%

Parte A" :

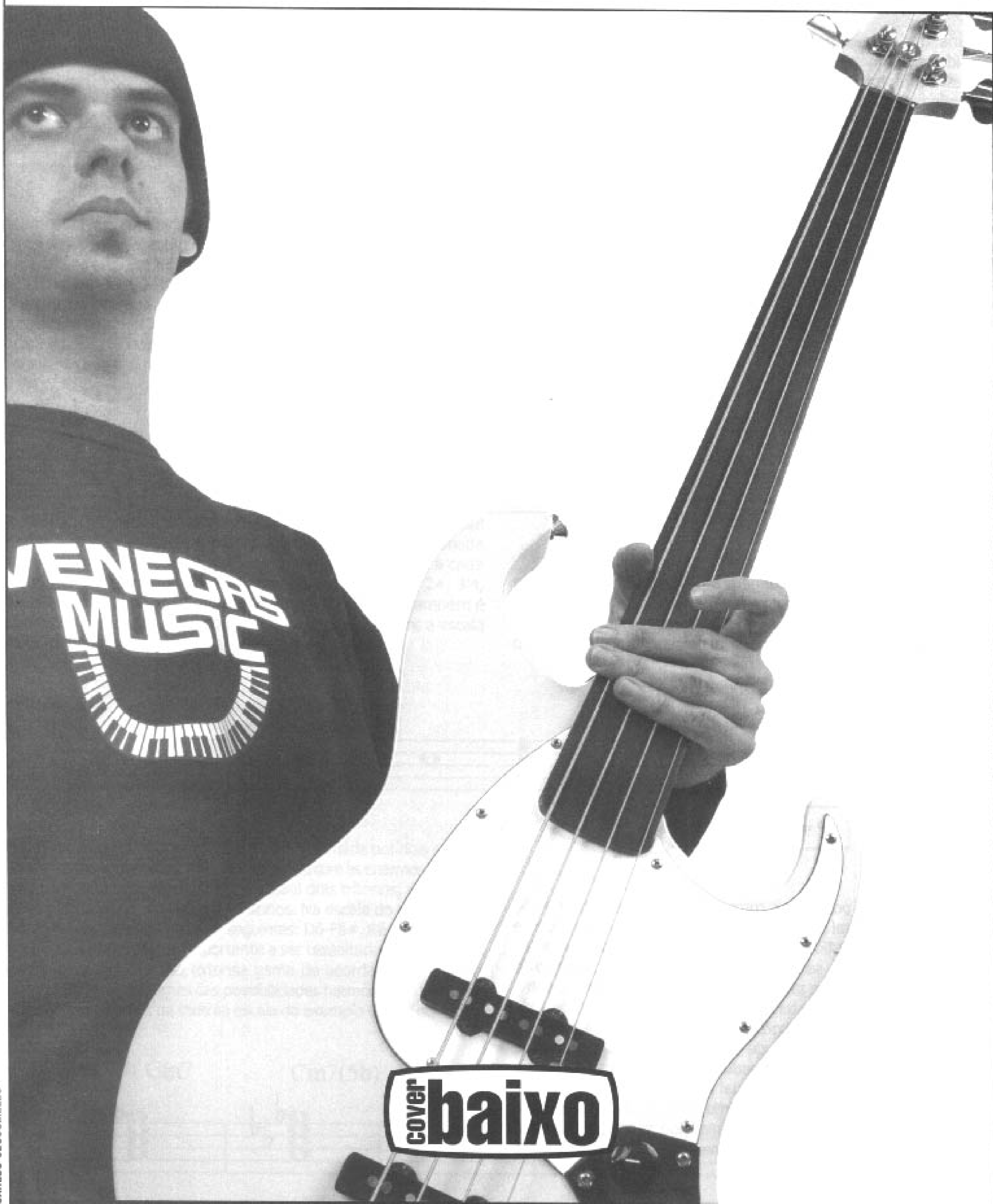
I - jônio	V/II - mixo 13b	II - dórico	V- mixo	II/II - dórico	V/II - mixo13b	II - dórico	V- mixo
Bb	G7	Cm7	F7	Dm7	G7	Cm7	F7

II/IV - dórico	V/IV - mixo	IV - lídio	IVm6 - m. mel.	II - dórico	V- mixo	I - jônio
Fm7	Bb7	Eb	Ebm6	Cm7	F7	Bb

Notas – rhythm changes :

Com estrutura AABA, a forma do rhythm changes foi muito usada pelos músicos da época do bebop, que a empregavam em diversos tons, como base para temas e improvisos. Existem alguns exemplos consagrados baseados nesta estrutura, tais como "Antropology" (Charlie Parker) e "Oleo" (Sonny Rollins). A harmonia do rhythm changes é uma forma mais sofisticada da harmonia de "I got rhythm", de Gershwin, por isso é usada essa denominação. Vale ressaltar que é interessante analisar as melodias de todos esses temas para que se tenha idéia de como pode ser utilizado todo o material apresentado, tendo em vista que grande parte dos complexos temas do bebop surgiram de improvisos dos músicos da época. É importante citar também que a harmonia proposta pode sofrer pequenas alterações. Repare nas cadências (principais e secundárias) e nos movimentos harmônicos existentes por todo o tema, como o II/II - V/II existente no 3º compasso ou o II/IV - V/IV existente no compasso 29. Observe também o aspecto suspensivo do final da primeira parte A, que tem por objetivo preparar a repetição da mesma; perceba o aspecto conclusivo da segunda parte A, com uma cadência II-V-I nos compassos 15 e 16. Na parte B, a harmonia tem menor movimentação - e isso serve de contraste com relação à parte A. A parte B é formada por um ciclo de dominantes (recurso bastante usado em situações tonais) que caminham em movimentos fortes (quartas ascendentes) até a dominante principal, que prepara o retorno da parte A, no final.
Muitos improvisadores utilizam o modo Mixo 11+ (por conter menos notas evitadas) ou a dom-dim (que será estudada adiante) no lugar das escalas aqui citadas para a parte B. Repare que o final da última parte A também possui caráter conclusivo.

Escalas simétricas

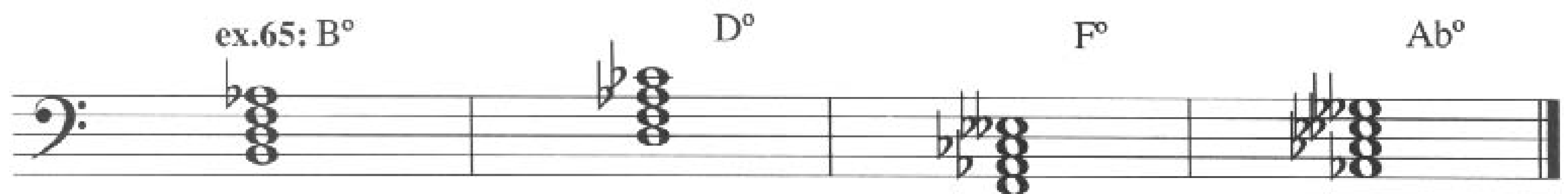


CARLOS CECCOMELLO

/ Materiais simétricos /

ACORDES DIMINUTOS

Alguns tipos de acordes, assim como certas escalas, são considerados simétricos, ou seja, possuem intervalos regulares em sua estrutura, tornando redundantes algumas de suas rotações e inversões. A tétrade diminuta (cujo acorde resultante também é conhecido como diminutão) é uma destas estruturas. Sendo uma sobreposição de três terças menores, não possui inversão, pois quando se inverte um acorde simétrico como este, a sensação é de que a nota que se encontra no baixo toma as proporções de uma fundamental, como podemos observar no exemplo 65. O primeiro acorde é um B°. Quando colocamos a terça deste acorde no baixo, o que se escuta é um D° (repare na enarmonização: a nota Si torna-se um Dó b). Se invertermos novamente, o que se ouve é um F° (observe a enarmonização do Si, que se torna um Dó b, e do Ré, que se torna um Mi bb). Invertendo mais uma vez, temos um Ab° (veja a enarmonização do Si, que se torna um Dó b, do Ré, que se torna um Mi bb e do Fá, que se torna um Sol bb).



Se cada acorde diminuto dá origem a outros três e o mesmo se repete a cada terça menor, existe um número limitado de acordes diminutos. Em suma, são apenas três os acordes diminutos. O resto é repetição. Na tabela abaixo, é possível perceber quais acordes são correspondentes entre si:

C° = Eb° = Gb° = A°
C#° = E° = G° = Bb°
D° = F° = Ab° = B°

A tétrade diminuta possui dois trítonos. Por isso, pode ter função dominante, já que tal intervalo é essencial para que um acorde tenha esta característica. Um trítono pode gerar dois acordes dominantes diferentes, sendo que um é o dominante substituto do outro, a exemplo do que já estudamos no capítulo sobre o subV. Visto que o acorde diminuto tem dois trítonos, a mesma tétrade pode estar relacionada a quatro acordes dominantes diferentes. Arnold Schoenberg, em seu "Tratado de harmonia", define este tipo de acorde como "errante", porque pode seguir caminhos diferentes, dependendo do contexto com o qual está relacionado. Portanto, para descobrir a função real de um acorde diminuto, devemos sempre observar a cadência com a qual está envolvido, tendo em vista que o acorde diminuto pressupõe um dominante que não está aparente

(ou seja, este tipo de acorde funciona como um coringa, sempre substituindo algo). No exemplo 66, temos um F#º no primeiro compasso. O primeiro trítono deste acorde (Fá#-Dó ou Dó-Sol b) pode gerar um D7 ou um Ab7, como podemos observar no segundo e terceiro compassos do mesmo exemplo. O segundo trítono do acorde (Lá-Mi b ou Ré#-Lá) pode gerar um F7 ou um B7, como se vê no terceiro e quarto compassos do exemplo 66.

As possibilidades para se improvisar no acorde diminuto vão depender do contexto no qual estiver inserido. Antes, deve-se descobrir qual a sua real função. Em linhas gerais, quando o acorde diminuto resolve ascendentemente, está substituindo o V do acorde de chegada. Quando encontrado numa situação descendente, normalmente substitui o V/V. Portanto, para descobrir qual escala será usada nessa situação é necessário saber qual escala será utilizada no acorde dominante que o diminuto substitui.

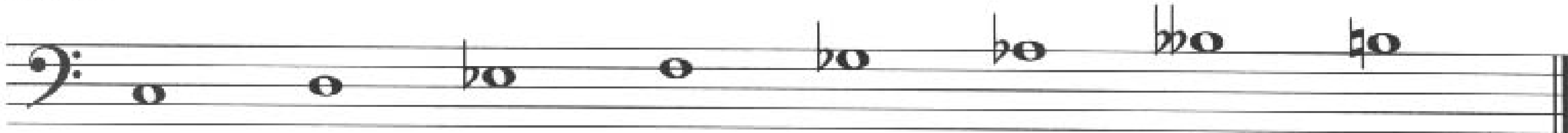
Dom-dim

A dom-dim também é um tipo de escala simétrica; portanto, possui limites quando se trata da sua transposição. Esta escala é formada por intervalos regulares de semitom e tom, repetindo-se a cada terça menor. A estrutura intervalar da dom-dim é F, 2m, 2+, 3M, 4+, 5J, 6M e 7m. Pelo fato de ter 8 notas, a dom-dim também é conhecida como escala octatônica. No exemplo 67, temos a escala de Dó dom-dim:

Pode-se pensar também que a dom-dim é formada por dois arpejos diminutos (no exemplo 67, Cº e Dbº - cuidado com as enarmonizações). E se cada acorde/arpejo diminuto possui dois trítonos, a dom-dim possui em sua estrutura quatro trítonos. Na escala do exemplo 67, Dó dom-dim, os trítonos são os seguintes: Dó-Fá#, Ré b-Sol, Mi b-Lá e Mi-Si b. Outra questão importante a ser ressaltada com relação à escala dom-dim é a sua extensa gama de acordes possíveis. No exemplo 68 estão algumas das possibilidades harmônicas a partir das duas primeiras notas da mesma escala do exemplo 67, Dó dom-dim.

As mesmas possibilidades podem ser encontradas nos graus seguintes (sendo a escala simétrica, os acordes gerados pelos graus seguintes também serão simétricos). Repare que existem diversas possibilidades a partir do mesmo ponto. A inversão da dom-dim (ou seja, quando a escala começa com semitom) é conhecida como escala diminuta ou escala dim-dom; vamos adotar a primeira possibilidade (escala diminuta) para evitar confusões com nomenclaturas. Os intervalos desta escala são: F, 2M, 3m, 4J, 5º, 6m, 7º e 7M. (repare no Si bb - é a sétima diminuta). No exemplo 69, temos a estrutura de Dó diminuta.

ex.69:

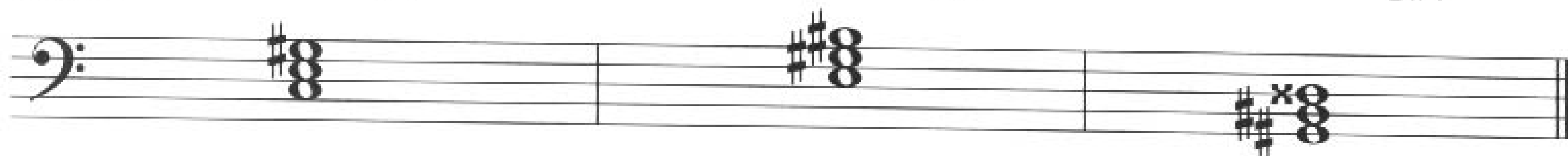


/ Improvisando com a dom dim e a escala diminuta /

A dom-dim costuma ser utilizada pelos improvisadores em acordes dominantes (principais, secundários ou substitutos) que comportem os seguintes intervalos (que a caracterizam): F, 2m, 2+, 3M, 4+, 5J, 6M e 7m. Como sempre, devemos observar se a melodia do momento permite o uso das tensões inerentes à dom-dim. Sendo um material simétrico, a dom-dim é campo fértil para o uso de progressões, tanto melódicas quanto harmônicas. Uma frase construída com a dom-dim pode ser facilmente transposta e aplicada em terças menores acima ou abaixo, sem nenhuma alteração na sua estrutura intervalar, já que a dom-dim é simétrica. A escala diminuta pode ser utilizada em acordes diminutos que comportem os intervalos: F, 2M, 3m, 4J, 5º, 6m, 7º e 7M (que caracterizam a escala diminuta). Conforme foi dito anteriormente, dependendo da função do acorde diminuto, podem ser utilizadas outras escalas. Ressaltamos novamente a possibilidade de transposição em terças menores acima ou abaixo.

/ Acordes aumentados /

A tríade aumentada, assim como a tétrade diminuta, é um acorde simétrico: as notas de sua estrutura possuem intervalos regulares entre si. Portanto, é um acorde que não possui inversão, pois quando colocamos a terça deste tipo de acorde no baixo, ela toma proporções de fundamental, a exemplo do que acontece com a tétrade diminuta. No primeiro compasso do exemplo 70, temos um C+. Quando colocamos a terça deste acorde no baixo, o que se escuta é um E+, como podemos observar no segundo compasso (repare na enarmonização: o Dó torna-se um Si#). Se invertermos novamente, temos um G#+ , como se nota no terceiro compasso deste mesmo exemplo (veja a enarmonização do Dó, que se torna um Si#, e do Mi, que se torna um Ré##).



A partir deste raciocínio, podemos concluir que existem apenas três acordes aumentados, sendo o resto apenas repetição, conforme mostra a tabela a seguir:

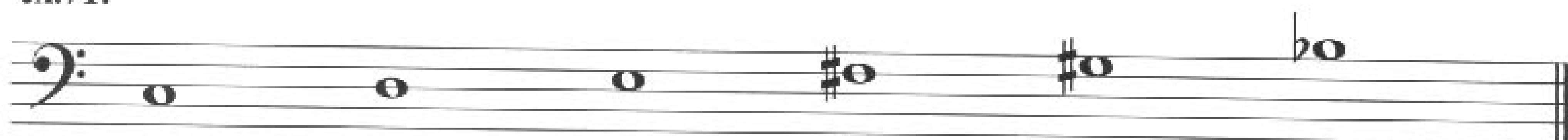
C+ = E+ = G#+
Db+ = F+ = A+
D+ = F#+ = A#+
Eb+ = G+ = B+

Vale ressaltar que somente a tríade aumentada não configura uma situação dominante, porque não define a função exata do acorde, já que não possui o trítono.

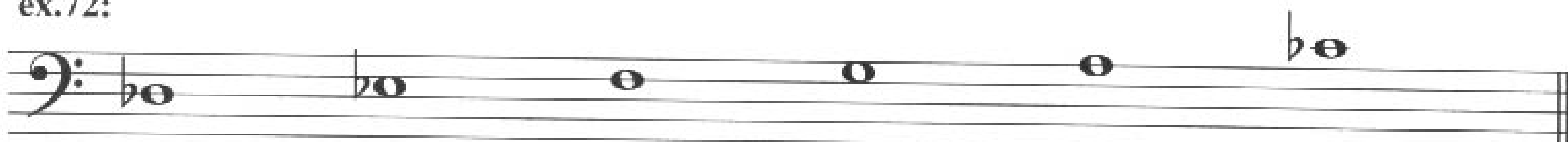
Escala de tons inteiros

A escala de tons inteiros é composta, como seu nome sugere, por intervalos regulares de um tom, sendo portanto simétrica. É conhecida também como hexafônica – possui seis notas – e sua estrutura intervalar é F, 2M, 3M, 4+, 5+ (que pode ser a 6m) e 7m. Só existem duas escalas de tons inteiros possíveis, como veremos a seguir: no exemplo 71, temos uma escala de Dó tons inteiros; no exemplo 72, temos uma escala de Dó# tons inteiros; no exemplo 73, temos a escala de Ré tons inteiros. Note que esta última possui as mesmas notas da escala de Dó tons inteiros, apesar de começar em outro ponto. A próxima escala, se continuarmos nessa seqüência lógica, será Ré# tons inteiros, que será igual à escala de Dó# tons inteiros. Portanto, as escalas seguintes serão apenas rotações das duas primeiras. Daí a conclusão de que só existem duas escalas hexafônicas, sendo o resto apenas repetição.

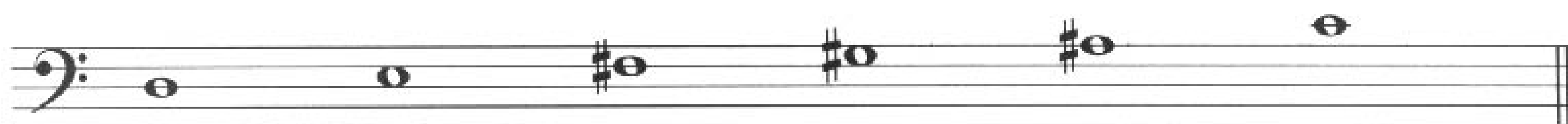
ex.71:



ex.72:



ex.73:



Sendo uma escala simétrica, a hexafônica irá gerar um "campo harmônico" também simétrico, com todos os acordes iguais, como no exemplo 74:

ex.74:



Cuidado com as enarmonizações contidas no exemplo 74. O critério foi manter coerente a estrutura de cada tétrade e evitar acordes com muitos acidentes. Por exemplo, no primeiro acorde, repare o Si b no lugar do Lá# (já que o Si b é a 7m do acorde).

/ Improvisando com a escala de tons inteiros /

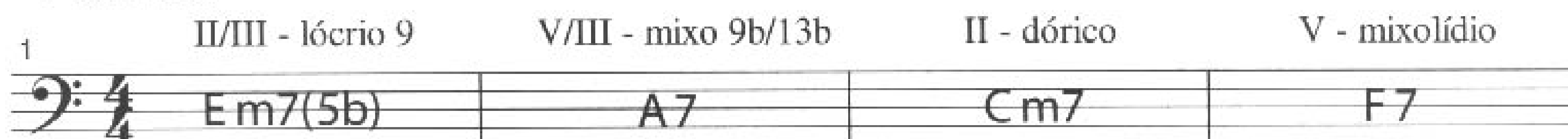
Como vimos anteriormente, a escala hexafônica possui a seguinte configuração intervalar: F, 2M, 3M, 4+, 5+ (que pode ser a 6m) e a 7m. Portanto, costuma ser aplicada em acordes dominantes (principais, secundários ou substitutos) que suportem essas tensões. Assim como dom-dim, a escala de tons inteiros proporciona uma extensa gama se possibilidades de progressões, tanto melódicas quanto harmônicas. Uma frase construída com a escala hexafônica pode ser facilmente transposta e aplicada um, dois, três ou mais tons acima ou abaixo, sem nenhuma alteração na sua estrutura intervalar, porque a escala de tons inteiros é simétrica.

Exemplo analisado

Para exemplificar o uso de vários elementos estudados até aqui, tais como os acordes relacionados com a subdominante menor, dominantes secundários, escalas e cadências, vamos analisar a harmonia de um dos temas mais tocados por músicos de jazz, "Stella by Starlight", de Victor Young.

ex.75

Parte A:



5
II/IV - dórico	V/IV - mixolídio	IV - lídio	bVII (sub menor) - mixo 11+
Fm7	Bb7	Eb7M	Ab7

9
I - jônio	II/III - lócrio V/III - mixo 9b/13b	III - frígio	subII/III - dórico / subV/III - mixo 11+
Bb7M	Em7(5b) A7	Dm7	Bbm7 Eb7

13
III sem fund. e c/ 9M - lídio	II/III - lócrio 9 / V/III - mixo 9b/13b	II/VI - lócrio	V/VI - mixo 9b/13b
F7M	Em7(5b) A7	Am7(5b)	D7

ex.76

Parte B:

17
V/II - mixo 13b ou tons inteiros		II - dórico	
G7	%	Cm7	%

21
bVII (sub menor) - mixo 11+		I - jônio	
Ab7	%	Bb7M	%

25
II/III - lócrio 9	V/III - mixo 9b/13b	II/II - lócrio	V/III - mixo 13b
Em7(5b)	A7	Dm7(5b)	G7

29
IIm7/5b (sub menor) - lócrio 9	V - mixo 9b/13b	I - jônio	
Cm7(5b)	F7	Bb7M	%

Notas – "Stella by Starlight":

No Dm7 existente no compasso 11, que é o III do tom, também pode ser usado o modo Dórico porque a 6M é disponível nesta situação. A cadência existente nos compassos 12 e 13 foi analisada como uma cadência substituta direcionada para o terceiro grau. Pode ser analisada dessa forma porque todo V pressupõe um II-V. O acorde do terceiro compasso pode ser considerado como um Dm7 (terceiro grau), mas com a 9M substituindo a fundamental e a terça no baixo. Alguns teóricos analisam esse trecho como sendo uma pequena tonicização em Fá maior, sendo que os acordes do compasso 12 estão relacionados com a subdominante menor de Fá maior (IVm7 e bVII7 respectivamente). Neste método usaremos a primeira opção de análise como referência. O acorde Am7(5b) do compasso 15 foi analisado como II/VI por estar envolvido numa cadência direcionada para o VI. Porém, também pode ser analisado como VII. Repare que em ambos os casos, a escala utilizada será a mesma.
No compasso 30, deve-se usar o Mixo 9b/13b sobre o F7, pois está sendo utilizada uma cadência II-V para um tom menor, apesar da resolução acontecer num acorde maior. Deve-se levar também em consideração a melodia que passa, neste ponto, por um Sol bemol (que é a 9m de Fá). Repare que no acorde G7 dos compassos 17 e 18 é possível utilizar a escala de tons inteiros, uma vez que sua estrutura (F, 2M, 3M, 4+, 6m e 7m) é compatível com as notas disponíveis deste acorde, assim como com a melodia neste ponto.

CONCLUSÃO

É essencial ressaltar que existem muitos outros assuntos relacionados com harmonia e que não foram citados neste livro, tais como rearmonização, substituição de determinados intervalos dentro de um acorde, acordes de sexta aumentada, acordes de sexta napolitana, ou mesmo aspectos mais relacionados com o contrabaixo, tais como arpejos e suas possíveis substituições e digitações, ou técnicas para a construção de linhas de walking bass. Porém, como dissemos na introdução, um dos objetivos deste trabalho é oferecer um material que sirva de guia para que o aluno possa se aprofundar em questões de arranjo e improvisação. Os tópicos escolhidos para compor este livro certamente representam alicerces importantes para que se possa alcançar com segurança tal objetivo. Vale lembrar a importância de se transpor os exemplos apresentados para outros tons, para que se compreenda com mais clareza e abrangência as várias situações descritas. Da mesma forma, é essencial que o estudante não se limite a entender os exemplos musicais analisados, mas extraia desse material as ferramentas necessárias para se analisar uma peça musical, percebendo que devem ser discutidas não somente as questões harmônicas, mas também aspectos rítmicos e melódicos. Este é a primeira parte do método, em poucos meses você irá encontrar o segundo volume deste método disponível em todo o Brasil. No segundo volume, veremos conceitos de modulação, modalismo, intercâmbio modal, harmonia quartal, escalas pentatônicas e muitos outros assuntos.

método de

contrabaixo

Harmonia para Contrabaixo

Ivan Barasnevicius **PARTE 1**

Este não é apenas um método para contrabaixo. É um guia organizado para músicos e apaixonados por todos os instrumentos aprimorarem seus conceitos sobre harmonia, cadências, movimentações harmônicas, notas cromáticas e de passagem e substituições, entre outros assuntos. A harmonia e sua relação com a improvisação forma o assunto mais instigante e fascinante dentro do universo musical, trazendo diferentes possibilidades de criação artística. Com exercícios completos e bem organizados, o baixista Ivan Barasnevicius escreve com clareza e didática, explicando passo a passo todos os caminhos e formas de exploração do assunto. Você vai encontrar dezenas de explicações e caminhos para entender e utilizá-los em assuntos como campos harmônicos maior e menores, notas evitadas e notas características de diferentes sonoridades, *voicings* específicos e função harmônica detalhada. Harmonia para Contrabaixo Parte I é um método de consulta e apoio que deve estar ao lado de todo músico que deseja aprender e se aprimorar em sua arte.

O músico Ivan Barasnevicius, colaborador da revista COVER BAIXO e bacharel em música pela FAAM/FMU, gravou com as bandas Violent Hate, Cisma e Grooveria Brasil. No ano de 2000, resolvendo aprofundar seus estudos, ingressou na FAAM, onde estudou com professores como Paulo Tiné, Zéli, Aída Machado, Marisa Ramires, Orlando Mancini e Abel Rocha. Durante seu curso, Ivan desenvolveu o projeto de iniciação científica "A improvisação no ensino de teoria musical elementar: uma proposta metodológica aplicada à guitarra elétrica". Desde 2003 integra a Orquestra Popular Brasileira da FAAM e em 2004 passou a fazer parte do Duo Ponteio, tocando jazz e música brasileira. Paralelamente às suas atividades acadêmicas, Ivan estudou arranjo com o trombonista e arranjador Vittor Santos e também baixo elétrico com Nilton Wood. Desde 1995 leciona guitarra, baixo elétrico, harmonia e improvisação no Centro Musical Venegas Music.

CARLOS CECCONELLO

cover baixo
by moog
www.coverbaixo.com.br

editora hmp
www.editorahmp.com.br